



Charles S. Myers:

Beitrag zum Studium der Anfänge der Musik ¹⁾

Während der letzten Jahre habe ich Gelegenheit gehabt, die Musik dreier primitiver Völker, die sich weit in Rasse und Kultur unterscheiden, zu studieren: die der Eingeborenen der Torres-Straits, die hauptsächlich papuanischer Rasse zu sein scheinen, aber auch von australischen, melanesischen und sogar polynesischen Einflüssen berührt sein mögen; zweitens die der Weddas, die als proto-dravidische Ureinwohner Ceylons bezeichnet worden sind, und drittens die der Stämme der Kenyah, Kayan und Klemantan von Sarawak auf Borneo, wo zweifellos mongolische und vielleicht auch malayische, indische und andere Einflüsse sich fühlbar gemacht haben. Die Musik dieser Völker bildet die Grundlage dieses Vortrags.

Die Malu-Musik der Eingeborenen der Murray-Inseln, die im östlichen Teile der Torres-Straits liegen, ist vielleicht das interessanteste Beispiel äußerst primitiver Musik, das uns bisher bekannt geworden ist. Unter den Murray-Eingeborenen lassen sich leicht drei Arten von Musik unterscheiden, deren jede einen ihr eigentümlichen Stil zeigt: a) moderne weltliche Lieder, die meist zu einem ausländischen Texte in der Sprache der westlichen Inseln der Torres-Straits gesungen werden und größtenteils von diesen Inseln nach den Murray-Inseln importiert worden sind; b) ältere Lieder, welche zu den jetzt ausgestorbenen Keber-Zeremonien gehören, ebenfalls von den westlichen Inseln importiert sind und zu einem Text in deren Sprache gesungen werden, und c) die Musik der noch älteren²⁾ Malu-Zeremonien. Diese Malu-Musik wurde zu Texten in der Sprache der Murray-Inseln gesungen; diese Texte sind aber jetzt so veraltet, daß sie archaisch geworden sind und ihr Sinn in vielen Fällen unwiderruflich verloren gegangen ist. Wie schon gesagt, unterscheidet sich die Malu-Musik ihrem Charakter nach scharf von den beiden anderen Klassen der schon erwähnten neueren Musik der Murray-Inseln und gehört fraglos einer früheren und gänzlich verschiedenen Kultur an. Mit großen Schwierigkeiten gelang es mir, während meines dortigen Aufenthaltes fünf verschiedene, zu den Malu-Zeremonien gehörende Lieder aufzunehmen. Die

¹⁾ Der Vortrag wurde durch Vorführungen am Klavier erläutert.

²⁾ Älter, d. h. vom Standpunkt ihres Erscheinens in den Murray-Inseln.

Malu-Zeremonien haben meistens Bezug auf die Einweihung von Jünglingen und die Begräbnisfeierlichkeiten der Mitglieder dieser Kultgenossenschaft. Diese Melodien galten als so heilig, daß weder Frauen noch Kinder sie angeblich hören konnten, ohne zu sterben, und selbst während meines Aufenthaltes wurde das Singen derselben als unheilbringend betrachtet.¹⁾

Das erste dieser Lieder (Anhang I [1]), worauf ich Ihre Aufmerksamkeit richten möchte, ist das vierte meiner Sammlung. Es besteht aus einer Folge von Abstiegen in ungefähr ganzen Tönen, die zwischen 160 und 220 cents liegen, wobei die Anzahl und (innerhalb der oben erwähnten Grenzen) die Größe der Stufen anscheinend ganz dem Sänger anheimgestellt sind. Am Ende erreicht der Sänger eine so tiefe Note, daß er aufhören muß. Hier scheinen wir eine Melodie vor uns zu haben, die lediglich in einer Summe von absteigenden Stufen besteht, wobei vielleicht die Absicht bestand, jede dieser Stufen gleich groß zu machen.

Ein anderes dieser Malu-Lieder (Anhang I [2]) besteht aus nur zwei Intervallen, wovon das eine (von 190 cents) von der Anfangsnote aufsteigt, und das andere (von etwa 160 cents) von der Anfangsnote absteigt; diesem folgt ein ausgesprochener Portamento-Abstieg zu einer ungefähr eine Oktave unterhalb des Anfangstones liegenden Note.

Eine Untersuchung dieser zwei Lieder scheint darauf hinzuweisen, daß die Grundlage der Malu-Musik eine Anzahl absteigender Intervalle, jedes ungefähr von einem ganzen Ton, ist, und daß die Bedeutung der Höhe der Anfangsnote und ihre nahe Verwandtschaft mit ihrer tieferen Oktave den Eingeborenen früh zum Bewußtsein gekommen ist.

Eine weitere Entwicklung wird durch das dritte Lied der Sammlung repräsentiert (Anhang I [3]). Dieses Lied besteht aus einem einleitenden Rezitativ, dem ein ziemlich rhythmischer Abstieg durch fünf sich folgende Intervalle folgt, von denen jedes etwas größer als ein Ganzton ist. Der Abstieg durchläuft ungefähr eine Oktave, worauf die Wiederholung des Verses wieder mit der ursprünglichen Tonhöhe einsetzt. Solche Sprünge zu einer höheren Oktave können in der Mitte statt am Ende des Verses eintreten, wahrscheinlich besonders, wenn die Tonlage für den Sänger zu tief wird. Ich machte drei Aufnahmen von diesem Liede zu verschiedenen Zeiten: zwei Aufnahmen enthalten je zwei Verse, und die dritte vier. Von diesen acht Versen bestehen sechs aus dem eben erwähnten Abstieg von fünf ungefähr gleichen Intervallen durch eine Oktave. Es ist klar, daß die Anfangsnote dem Sänger als eine Art von Tonika diene, die er am Ende wieder erreichte und womit er jeden Vers von neuem anfing. Er mußte daher die Tonhöhe dieser Anfangsnote genau im Gedächtnis behalten. Tatsächlich neigte er dazu, diese Note um einen halben Ton zu erhöhen. Ein Vers z. B. fängt mit g an und endet auf as; der nächste beginnt mit as und endet auf a; ein dritter beginnt mit d und endet mit es.

¹⁾ cf. Reports of Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits Bd. IV.

Indessen sind die Oktav-Sprünge, die in der Mitte oder am Ende des Verses vorkommen, fast ganz rein. In diesem Liede sehen wir die Entwicklung einer Melodie, die auf fünf sich folgenden, ungefähr gleichen Abstiegen beruht, während die Tonhöhe der Anfangsnote fest im Gedächtnis behalten wird, um als Endnote eines Verses und als Anfangsnote des nächsten zu dienen.¹⁾

Zwei Verse, jeder in einer anderen Aufnahme, zeigen Abweichungen von diesem Schema, die von bedeutendem musikalischen Interesse sind. In einem der Verse fügt der Sänger noch eine sechste Stufe zu dem Abstieg hinzu und gelangt auf diese Weise ohne Oktavsprung zu einer Note, die fast eine kleine Dezime unterhalb der Anfangsnote liegt. Trotzdem scheint er die Höhe der letzteren im Gedächtnis behalten zu haben, denn sobald er bemerkte, daß der Abstieg ihn zu weit geführt hatte, gelangte er gleich zur Anfangsnote des nächsten Verses mittels eines Sprunges durch das Intervall der Dezime zurück.

Der andere abweichende Vers enthält anstatt des gewöhnlichen Oktavaufstieges zwei Aufstiege durch eine Quinte, von denen der eine in der Mitte, der andere am Ende des Verses vorkommt. Im Gegensatz zu den Oktav-Aufstiegen wurden diese Quinten sehr unrein gesungen (645 bzw. 626 anstatt 702 cents). Diese natürliche Neigung des primitiven Sängers, Oktaven durch Quinten zu ersetzen, ist von besonderem musikalischen Interesse, da wir selbst die Quinte, nächst der Oktave, für das konsonanteste Intervall betrachten und eine Verwechslung zwischen Oktaven und Quinten leichter vorkommt, als zwischen Oktaven und allen anderen Intervallen.

In einem anderen der Malu-Lieder (Anhang I [4]) finden wir statt Oktaven-Abstiegen eine Reihe von Quinten-Abstiegen, die mit Aufstiegen in Quartan abwechseln, wobei die Noten durch ein charakteristisches Portamento getroffen werden. Mittels solcher Quinten-Abstiege und Quartan-Aufstiege fällt die Tonhöhe in einer Reihe von ungefähren Ganztönen, bis der Sänger die Worte seines Liedes beendet hat. Die Anfangsnote scheint in diesem Liede fast bedeutungslos zu sein; jedoch ist es wahrscheinlich, daß die Höhe jedes Aufstieges teilweise durch das Gedächtnis der Tonhöhe der vorhergehenden höheren Note und durch die Absicht bestimmt wird, bis zu etwa einem Ganzton unterhalb dieser Note aufzusteigen. Trotzdem ist es fraglos, daß die Quinten und Quartan im ganzen unabhängig, nicht als die Summe der kleineren Ganzton-Intervalle, entstanden sind. Die rudimentäre Form, die wir im ersten Liede schon beobachtet haben, ist hier weiter ausgebildet. Größere Bedeutung wird den Quartan- und Quinten-Intervallen und weniger den kleineren Tondistanzen beigelegt. Ein einführendes, durch eine absteigende Quarte gebildetes Motiv sondert sich deutlich von dem Rest der Melodie ab.

¹⁾ Eine in meinem Besitz befindliche Aufnahme eines sehr ähnlichen Liedes zeigt indessen sechs statt fünf Stufen im Abstieg zur tieferen Oktave (vgl. Reports of the Cambridge Expedition to Torres Straits, Bd. IV. S. 244, 24).

Wenn wir unsere Aufmerksamkeit jetzt den Weddas¹⁾ von Ceylon zuwenden (vgl. Anhang II), zeigt sich die Möglichkeit, ihre Lieder in drei Gruppen zu teilen, je nachdem sie a) nur zwei, b) drei und c) vier oder fünf Noten enthalten. Zur Gruppe a gehören zehn Lieder, einschließlich drei, welche eine weitere, aber unbedeutende Schmucknote enthalten; Gruppe b enthält zwölf Lieder; von den zehn zur Gruppe c gehörenden Liedern besteht nur eins aus fünf, die anderen aus vier Noten.

Es liegt Grund zur Annahme vor, daß Gruppen a und b, deren Lieder, wie gesagt, nur zwei oder drei Noten enthalten (Anhang II [1] und [2]), die älteste Wedda-Musik repräsentieren. Denn von zehn Liedern, die von Dr. Seligmann aus sprachlichen und zeremoniellen Gründen für die archaischsten gehalten werden, gehören vier der Gruppe a, vier der Gruppe b und nur zwei der Gruppe c an; und unter elf Liedern, welche aus ähnlichen Gründen unter fremdem oder modernem Einflusse zu stehen scheinen, gehören fünf zu der Gruppe c, fünf zu Gruppe b und nur eins zu Gruppe a.

In den Liedern der Gruppe a übersteigt das Intervall nie merklich einen Ganzton, in einigen ist es 125, in anderen 205 cents, wieder in anderen liegt es in der Mitte, etwa 165 cents. Eine Ruhenote ist fast stets deutlich ausgebildet und ist immer die tiefere der beiden Töne.

In den Liedern der Gruppe b übersteigt der Umfang der Melodie nie merklich unsere verminderte Terz (und ist gewöhnlich kleiner als diese), außer in zwei abweichenden Liedern. In den meisten Fällen sind die in diesen Liedern gebräuchlichen Intervalle ungefähr ein halber und ein ganzer Ton; in anderen sind sie zwei fast gleiche dreiviertel Töne. Sind die Intervalle von verschiedener Größe, so kann entweder der obere oder der untere der größere sein. Wie in Gruppe a bildet die tiefste Note immer die Ruhenote und das Schwergewicht der Melodie. Ein Intervall, das entschieden einen Ganzton übersteigt, kommt nie in Liedern der Gruppe b vor.

In den Liedern der Gruppe c übersteigt der Umfang nie eine Quarte, bei einigen Liedern ist der Umfang nur eine neutrale Terz, mit zwei Intervallen von ungefähr 100 und einem von 165 cents. In einem Lied ist der Umfang eine Quarte, die in drei gleiche Intervalle von je 165 cents eingeteilt ist; fünf Lieder haben Umfänge von ebenfalls einer Quarte, deren Intervall-Einteilungen aber von 100, 165 und 230 cents sind. Man findet in allen Liedern dieser Gruppe einen ausgesprochenen Ruhepunkt, der fast durchaus durch die zweittiefste Note gebildet wird. Das Intervall unterhalb der Ruhenote ist gewöhnlich das kleinste der drei und dient häufig dazu, die auf der höchsten Note beginnende Melodie wieder einzuführen. In dieser Weise wird die Quarte im Aufstieg gesungen, scheint aber ihren Ursprung,

¹⁾ Ich bin Prof. u. Mrs. C. G. Seligmann zu Dank verpflichtet für die Gelegenheit, diese Lieder untersuchen zu können; sie bilden den bei weitem interessantesten Teil des wertvollen Materials, das die Seligmann-Expedition gesammelt hat, und das in „The Veddas“ (Cambridge University Press, 1911) niedergelegt ist.

ebenso wie die Terzen, die sich in Liedern dieser Gruppe finden, der Addierung zweier oder mehrerer kleinerer Intervalle zu verdanken.

Die Hauptunterschiede, die zwischen der Malu- und Wedda-Musik bestehen, lassen sich in folgende Punkte zusammenfassen:

Malu-Musik

1. Großer Umfang, häufig eine Oktave übersteigend.
2. Bedeutung der Anfangsnote.
3. Häufiger Gebrauch von Oktaven, Quinten und Quarten als Intervalle; Terzen kommen nie vor.
4. Häufiger Gebrauch des Portamento für Oktaven, Quinten und Quarten.
5. Diffuser und rezitativer Charakter mit dem Gebrauch von Phrasen in verschiedenen Tonlagen.

Wedda-Musik

1. Der Umfang ist gewöhnlich auf ein oder zwei Ganztöne beschränkt.
2. Bedeutung der Schlußnote.
3. Quinten und Oktaven kommen nicht vor. Terzen und Quarten nur als Tondistanzen gebräuchlich.
4. Intervall-Stufen ohne Portamento.
5. Klarer rhythmischer Charakter mit einer weniger entwickelten Differenzierung in Phrasen.¹⁾

Die Weddas haben, wie wir gesehen, in ihrer Musik eine Stufe erreicht, wo diese aus drei Noten, von denen die tiefste die Hauptnote bildet, besteht, wozu eine vierte Note, gewöhnlich einen halben Ton tiefer, hinzugefügt werden kann; die höchste und tiefste der vier Noten bilden ein Intervall von ungefähr einer Terz oder Quarte. Im ganzen denken die Weddas in kleinen Distanzen, während die Malu-Lieder anfangen, sich auch der Intervalle, d. h. der Oktaven, Quinten und Quarten zu bedienen. Daß das Bewußtsein der Tondistanzen von dem der konsonanten Intervalle verschieden ist, ist durch die kürzlich ausgeführten Experimente von Révész mit seinem Freunde Paul von Liebermann bewiesen worden, der infolge seiner musikalischen Bildung und der Gabe des absoluten Tonhöhe-Bewußtseins sich besonders gut für die Untersuchung eignete. Infolge einer Gehörstörung wurde die Note c_1 nicht wie gewöhnlich gehört, so daß, wenn c_0 und c_1 nacheinander angeschlagen wurden, die Versuchsperson das Intervall für eine Quarte hielt; d. h. c_1 machte ihm den Eindruck von g . Trotzdem bestand er darauf, daß die Distanz zwischen c_0 und c_1 größer als eine Quarte erscheine und vielleicht eine große Septime oder Oktave sei. In dieser Weise veränderte sich sein direktes Bewußtsein des Intervalls, während sein Bewußtsein der Tondistanz normal blieb.

¹⁾ Eine Quinte findet sich in einem Liede, ist aber unrein und tot, d. h. sie wird durch das Intervall gebildet, das zwischen dem Ende eines und dem Anfang des folgenden Satzes liegt.

Es ist bisher angenommen worden, daß primitive Völker sukzessive Tonintervalle wie Oktaven, Quinten und Quarten nur hätten anwenden können, nachdem sie sie tatsächlich gleichzeitig (consonantes) gehört hätten. Indessen singen die Eingeborenen der Murray-Inseln immer unisono; und selbst wenn sie, wie Stumpf annimmt, nicht immer ganz im Takt gesungen hätten, wäre es dennoch, nach dem Charakter der primitiveren Beispiele der Malu-Musik zu schließen, unwahrscheinlich, daß durch Zufall Quinten- und Quarten-Zusammenklänge hätten vorkommen können. In der Tat halte ich nach einer genauen Untersuchung der Malu-Musik es für über allem Zweifel erhaben, daß die darin gebrauchten Oktaven-, Quinten- und Quarten-Intervalle ganz unabhängig von den Verschmelzungswirkungen solcher Zusammenklänge entstanden sind. Es scheint unbestreitbar zu sein, daß der Gebrauch dieser Intervalle direkt von den bewußten Beziehungen zwischen den beiden sukzessiven Tönen und nicht von der Verschmelzung abhängt, die durch ihr gleichzeitiges Hören ins Bewußtsein tritt. Wie ich schon hervorgehoben habe, spielt das Tonhöhegedächtnis eine bedeutende Rolle, indem es diese Beziehungen fördert, denn die Intervalle werden gewöhnlich unter Bedingungen angewendet, die dem Bewußtwerden der Tonverhältnisse höchst ungünstig sind, d. h. sie erscheinen als Anfang und Ende fast chromatischer Tonleitern oder als Anfang und Ende langsamer Portamentoaufstiege.

In Sarawak, auf Borneo, tritt uns der auf consonante Intervalle gelegte Nachdruck in einer weiteren Entwicklung entgegen. Die Grundlage ihrer Musik scheint die absteigende Quarte gewesen zu sein (vgl. Anhang III). Von den 13 Liedern, die ich in Borneo gesammelt habe, enthalten neun die Kadenz C B G (d. h. sie basieren auf einem Abstieg durch eine Quarte), der manchmal ein höheres D beigefügt wird. Die Note A kommt fast nie vor. Von diesen Noten ist C als Anfangsnote und G als Endnote von Bedeutung, während B zu Zeiten infolge des auf ihr liegenden Akzents hervortritt. Vier der Lieder bestehen fast durchweg oder überhaupt nur aus diesen Noten. In anderen indessen wird eine Chornote in Form eines Bordun eingeführt, der eine Oktave unterhalb der Anfangsnote liegt.

Auf diese Weise finden wir außer den Intervallen C B G das Intervall G C, das von der Solostimme mit den Zwischennoten F E ausgefüllt wird, so daß die Melodie auf der fünfnotigen Skala C B G F E C basiert. Der Bordun wird nicht nur in der Vokal-, sondern auch in der Instrumental-Musik von Sarawak gebraucht. Dieselbe Skala C B G F E C, deren tiefste Note (manchmal auch eine andere) als Bordun benutzt wird, ist auch die des „Keluri“. Dies ist ein Instrument, das aus sechs Pfeifen besteht, die in einem Kürbis befestigt sind; der Hals des letzteren dient als Mundstück. Das Keluri wird hier und da auch als Begleitung zu Liedern gebraucht.

Es ist ein charakteristischer Unterschied zwischen der Wedda- und Malu-Musik einer- und den Liedern von Sarawak andererseits, daß in der ersteren Instrumente, außer der Trommel, fehlen, und daß die Weddas und die Eingeborenen von den Murray-Inseln im Chor immer unisono singen.

Die Wedda- und Malu-Musik scheint offenbar durch das Addieren kleiner Tondistanzen entstanden zu sein. Die Malu-Musik mit ihrem Nachdruck auf der Anfangsnote, dem Gebrauch des Portamento und der großen Anzahl addierter Intervalle führt frühzeitig zum Gefühl für Oktaven-, Quinten- und Quarten-Konsonanzen. Hingegen enthält die Wedda-Musik, die die Endnote hervorhebt und sich mit einem, zwei oder höchstens drei Intervallen begnügt, keinen Intervall, der eine Quarte übersteigt. Die Sarawak-Musik scheint gewisse Züge zu zeigen, die auch für die Wedda- und Malu-Musik charakteristisch sind. Wie die Malu-Musik legt sie Nachdruck auf die Anfangsnote; wie die Wedda-Musik beschränkt sie sich zuerst auf einen kleinen Umfang, eine absteigende Quarte. Durch den Einfluß des Bordun wird eine absteigende Quinte nachher hinzugefügt, und diese neue tiefe Oktavnote wird zur Hauptnote. Es scheint, als hätten auf einer früheren Entwicklungsstufe der Sarawak-Musik die großen Quarten- und Quinten-Intervalle den größten Nachdruck erhalten, und daß wenigstens die letzteren später in kleinere Intervalle aufgelöst worden wären.¹⁾ Wenn es mit dieser Auffassung seine Richtigkeit hat, so haben wir zwei allgemeine Richtungen der Tonleiter-Bildung vor uns: erstens durch die Synthese kleiner „Distanzen“ wie bei den Weddas; und zweitens durch die Analyse größerer (konsonanter) „Intervalle“ wie in Sarawak. In der Malu-Musik ist die erstere Methode schärfer markiert, aber Oktaven, Quinten und Quarten scheinen doch unabhängig davon entstanden zu sein. In der Keber-Musik und der moderneren Musik der Murray-Inseln läßt sich die Ausfüllung der Quarten und Quinten durch kleinere Intervalle noch erkennen.

Eine Untersuchung der Musik dieser drei Völker macht die folgenden Resultate wahrscheinlich:

1. Unter verschiedenen primitiven Völkern hat sich die Musik von Anfang an in verschiedenen Richtungen entwickelt.

2. Absteigende Intervalle von annähernd ganzen Tönen bilden im allgemeinen das ursprüngliche Material primitivster Musik. Der Grund hierfür dürfte eine interessante Frage für die folgende Diskussion bilden.

3. Größere Intervalle entstehen entweder

- a) durch die Addierung einer Anzahl kleinerer Tondistanzen oder
- b) unabhängig hiervon, auf Grund des Bewußtseins des Verhältnisses zweier sukzessiver Töne; diese beiden Arten der Intervall-Bildung sind entschieden voneinander getrennt.

4. Kleinere Intervalle können durch die Analyse größerer gebildeter Intervalle entstehen.

5. Die Bedeutung der Höhe der Anfangsnote wird frühzeitig durch das absolute Tongedächtnis und später durch die Einführung des eine Oktave

¹⁾ Eine besonders bevorzugte Tondistanz ist die von (ungefähr) 185 cents: G — F, A — G, D — C, E — D, von je 186, 187, 178 und 188 cents.

tiefer liegenden Borduns verstärkt. Noch später bildet sich diese Note zur wahren Tonika aus.

6. Der Rhythmus ist keineswegs ein wesentliches Charakteristikum primitiver Melodie, wie der gewöhnlich unrhythmische Charakter der Murray-Inseln-Lieder beweist.

7. In denselben Liedern ist der zur Melodie gesungene Text dem Sänger sehr häufig unverständlich.

8. Während meines Aufenthaltes von fünf Monaten auf den Murray-Inseln ist mir kein einziges Liebeslied bekannt geworden.

Diese letzten drei Punkte sind von besonderem Interesse im Hinblick auf die angeblichen verschiedenen Quellen der Musik in Tanz, Arbeit, Sprache und Liebe.

I (1) I. Malu-Lieder¹⁾

$\text{♩} = 120.$

I (2)

$\text{♩} = 108.$

Variante

I (3)

$\text{♩} = 60.$

¹⁾ Die Trommelschläge sind durch * angegeben.

I (4)

♩ = 60.

Musical score for I (4) in treble clef, 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 60. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a five-fingered scale (5) and includes dynamic markings such as *v* and *-v*. The second staff continues the scale and includes a six-fingered scale (6). The third staff features a section marked "etc." and includes a five-fingered scale (5). The fourth staff contains a triplet of eighth notes and is annotated with "Schreie von *bua, bua, bua*.....". The score is heavily annotated with asterisks (*) and vertical lines indicating specific performance points or fingerings.

II (1)

II. Wedda-Lieder

♩ = 104.

Musical score for II (1) in treble clef, 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 104. The score consists of three staves of music. The first staff is in 4/4 time and includes the numbers 460 and 408. The second staff changes to 3/4 time and then back to 4/4 time, with a dynamic marking *v*. The third staff is in 4/4 time and ends with "etc.". The music consists of a series of eighth and sixteenth notes.

II (2)

♩ = 108. 8vo tiefer.

Musical score for II (2) in treble clef, 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 108 and the instruction "8vo tiefer" is present. The score consists of three staves of music. The first staff includes the numbers 230 and 214 and features triplet markings (3). The second and third staves also feature triplet markings (3). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes.

II (3)

♩ = 88. *8vo tiefer.*

Musical notation for II (3) first line: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes. Fingerings 312, 280, and 264 are indicated below the notes.

Musical notation for II (3) second line: Treble clef, key signature of two flats, 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes and a triplet. Ends with "etc."

II (4)

♩ = 180.

Musical notation for II (4): Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes. Accents (>) and plus signs (+) are placed above the notes. Fingerings 552, 592, and 504 are indicated below the notes. Ends with "etc."

Der zweite Teil vom Gatten in verschiedener Tonhöhe ($h = f' \#$) gesungen.

II (5)

♩ = 208. *8vo tiefer.*

Musical notation for II (5) first line: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The melody consists of eighth notes. Fingerings 260, 276, 223, and 222 are indicated below the notes.

Musical notation for II (5) second line: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The melody continues with eighth notes. Ends with "etc."

II (6)

♩ = 96.

Musical notation for II (6): Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The melody consists of eighth notes. Accents (>) are placed above the notes. Fingerings 460, 608, 576, and 512 are indicated below the notes. Ends with "etc."

III. Sarawak-Lieder

♩ = 66. $c^2 = f' \#$.

Musical notation for III Sarawak-Lieder first line: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The melody consists of eighth notes with triplets. Fingerings 3 and 3 are indicated below the notes.

Musical notation for III Sarawak-Lieder second line: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The melody continues with eighth notes and triplets. Fingering 3 is indicated below the notes.

Musical notation for III Sarawak-Lieder third line: Treble clef, key signature of two flats, 3/8 time signature. The melody continues with eighth notes and triplets. Ends with "etc."

$\text{♩} = 92. \quad c^2 = g'$

$\text{♩} = 66. \quad c' = h^0$

$\text{♩} = 88. \quad c' = c' \#$

